对敦煌舞体系的认识

贺燕云
（北京舞蹈学院，北京100081）

【内容提要】敦煌舞自成体系，体现在三方面：源自于客观存在的古代敦煌壁画舞姿体系；经过创造性“复活”具有独立美学特征的舞蹈语汇和韵律，有别于戏曲、武术舞蹈基础上形成的中国古典舞；具有深厚的历史背景和文化内涵。敦煌舞的出现，引发了舞蹈学界对中国古典舞多元多样性存在与发展的认识。北京舞蹈学院近年来把敦煌舞教学和研究作为加强中国古典舞学科建设的重要组成部分，有计划的扶持，体现了对中国古典舞发展的深入思考和预见。笔者在教学体系上，把敦煌舞定位成“中国古典舞敦煌风格性舞蹈表演训练课”,以古典舞基本功为基础，重点训练对敦煌舞独特舞姿形态、典型舞蹈语汇和舞蹈韵律的掌握与把控，强调从静态到动态的转化，避免以动态回归静态的模拟；强调领悟舞蹈意境，获得心神与动作技巧自然贯通的游送感。敦煌舞教学与研究前景广阔,需进一步将训练中的动作规格化、抽象化、高度艺术化；深入探究敦煌舞蹈的历史文化内涵，认清其在中国舞蹈史中的位置；明确敦煌舞的独特美学表现，避免把特指的敦煌舞类型和一般意义上仅以敦煌为题材的其他舞蹈品类混淆。

【关键词】敦煌舞体系；美学特征；教学训练

【中图分类号】J702　　【文献标识码】A　　【文章编号】1008-2018(2009)01-0017-06

View on Dunhuang Dance System

He Yanyun
(Beijing Dancer Academy, Beijing 100081, China)

Abstract: Dunhuang dance has its own system comprising three aspects: the dancing system originated from Dunhuang ancient Murals; the dancing vocabulary and rhythm with unique aesthetic characteristics, “revived” through creative construction, which differ from those of Chinese classical dance formed on the basis of Chinese local operas and martial arts; profound historic background and cultural contents. The emergence of the Dunhuang dance has aroused interests in diversity and development of the Chinese classical dance. In recent years, teaching, researching and supporting with plans the Dunhuang dance in BDA has played an important part in strengthening the discipline construction of the Chinese classical dance, embodying the deep thought and vision of the development of the Chinese classical dance. In teaching system, the writer located the Dunhuang dance as ‘a performance training course of Chinese classical dance in Dunhuang style’. Based on basic skills of the Chinese classical dance, the course focuses mainly on training the unique dancing postures, the typical dancing vocabulary and the mastering of the dancing rhythm, stressing transition from static state to moving state and avoiding the imitation from moving state to static state. Also emphasized is the understanding the artistic conception of dance to enable easy and natural communication between soul and movements. The teaching and research of Dunhuang dance have a bright future. First, further development should enable movements in training to be formalized, abstract, highly artistic,and given names. Second, research should be conducted into the historic and cultural connotation of the Dunhuang dance, clearly understanding its status in the Chinese dancing history. Third, the unique aesthetic expression of the Dunhuang dance should be clarified to avoid confusing types of Dunhuang dance with other dance works with Dunhuang as thematic materials.

Key words: Dunhuang dance system; aesthetic features; teaching practice

---

【作者简介】贺燕云，女，北京舞蹈学院舞蹈教育研究所，国家一级演员。

一、引言

“首届敦煌舞教学与学术研讨会”是北京舞蹈学院中国古典舞系和敦煌吐鲁番学会舞蹈专业委员会联合举办的，它体现了舞蹈学院中国古典舞学科建设把敦煌舞列入教学科研体系、探索古典舞多元多样性存在与发展的重要意图，同时汇报了近些年来敦煌舞教学与科研的新成果。作为汇报者之一，笔者感到特别兴奋，主要有两点：一是请到了多位资深的专家、学者，使我们能够直接听取各位前辈和专家的宝贵意见，提高对敦煌舞艺术本身和敦煌舞教学、表演及学术研究的认识，机会难得；二是北京舞蹈学院把敦煌舞教学和研究作为加强中国古典舞学科建设的举措，列入重点发展计划，逐步探索、形成其教学训练体系。这使敦煌舞得以在中国古典舞范畴内实现更高层面上的发展、传承和推广，意义十分深远。

中国古典舞是北京舞蹈学院的前辈们在提炼中国戏曲和中国武术中舞蹈元素的基础上创立的，是北京舞蹈学院的一个重点学科品牌。从20世纪50年代至今经过半个多世纪几代人的努力，形成了一整套科学的古典舞训练和表演体系，培养出了一代又一代舞蹈家。中国古典舞的美学品格和它的基本动作范式及韵律训练，不仅在教学中逐渐被规范固定下来，而且被当代中国的舞蹈创作、表演者所领悟与掌握，产生了许多闪烁传统精神和时代光彩的古典舞优秀作品。诚然，敦煌舞不是在北京舞蹈学院创立、形成的，它的形成大约晚于中国古典舞体系20多年，由于敦煌舞有别于以戏曲、武术舞蹈基础上形成的中国古典舞，具有新颖、独到的美学特征，所以其代表作品一出现在当代舞台，就受到观众与舞蹈界的普遍好评与高度重视，也由此引发了舞蹈学术界对中国古典舞多元、多样性存在的认识。这些认识涉及到：中国古典舞可以是多元、多样的；敦煌舞也是中国古典舞的一个流派或种类；敦煌舞具有特殊的历史文化背景及价值，在中国古代舞蹈史中具有重要位置；既然敦煌舞独成一个系列，具有特定的舞蹈语汇及韵律体现，那么如何看待它的系统性，形成其基本训练方法等等问题。

上述这些问题的探讨是逐步开展和引向深入的。从教学和研究领域看，北京舞蹈学院在新世纪以前，尚没有把敦煌舞列入中国古典舞学科范畴。从2000年开始，古典舞系和当时的东方舞系开设了敦煌舞课，作为一门本科生的选修课，由笔者担任授课教师，教授敦煌舞的训练与表演，至今已经坚持了7年。可以说，在现在的北京舞蹈学院，敦煌舞已成为一个受到高度重视的教学科研内容，前景看好。古典舞蹈系不仅为本科生开设敦煌舞课，对两届研究生班也开设了这门选修课。同时，舞院研究所也重视敦煌舞蹈的学术研究，组织了相关研究题目。中国古典系的王伟教授，是一位加强敦煌舞教学科研的积极推动者，在2008年12月刚举办的“中韩古典舞蹈学术讨论会”上，她介绍了在新的时期对中国古典舞重建方法的认识，认为中国古典舞目前已存在三个学派：身韵学派、汉唐舞派和敦煌舞派，出现了共同发展的格局：“身韵学派强调在戏曲舞蹈中，对历史舞蹈‘活’的遗存进行提炼与发展；汉唐舞学派强调对历史舞蹈形象的重现；敦煌舞派则强调敦煌壁画舞蹈姿态的呈现”[1]笔者个人感到，任何事物都有一个发展的过程，也有一个认识和理解的过程，现在北京舞蹈学院继孙颖老师研究创立的汉唐舞蹈之后，开始把敦煌舞作为中国古典舞学科长期建设和中国古典舞蹈学术研究的重要组成部分，有目标、有计划地扶持，这是具有胸怀和远见的，它体现了学 院和系里领导对中国古典舞学科发展的深入思考和预见，它符合中国古典舞学科发展的需要，也符合传承、发展优秀中华舞蹈艺术的时代需要。

笔者接触敦煌舞蹈，是从1977开始的，到现在已经有30年的历程。在最初的七八年，经历了面对敦煌壁画舞姿编创复活敦煌舞和在舞台上长期表演敦煌舞的实践过程；第二阶段，也就是指进入新世纪以后的七八年时间，自己又开始在北京舞蹈学院教授敦煌舞课。由于自身经历的特殊性，因此对敦煌舞艺术和教学有许多直接产生于实践基础上的体悟与理解，特别是对建立敦煌舞蹈体系问题有较多的思考和探讨。本文主要是表述自己近些年对敦煌舞体系的理解和认识，这些认识比较自己过去的认识可能有所变化和发展，但并不意味着要对过去的认识和对其他同行的认识进行否定性的反思。

囿于自己的理论水平，文史上的研究也不深入，因此对许多问题的探讨难免肤浅，甚至出现差错，不揣浅陋，请教于各位专家。

一、关于敦煌舞有没有独特体系的问题探讨

这个问题同时涉及如何看待敦煌舞与中国古典舞关系的问题。依我个人理解，笔者是赞同中国古典舞呈多元、多样性这种学术观点的。笔者认为，无论从

敦煌舞深厚的文化内涵、独特的舞蹈语汇和韵律看，还是从它具有的新颖独特的舞蹈美学价值在当代产生的艺术影响看，还是围绕它已经形成的作品和教学训练成果看，把敦煌舞蹈表述成一种能够自成体系的、具有经典性的中国古典舞，是比较客观、适当的，能够立得住。

中国古典舞的名称出现于上个世纪50年代初，在当时的条件下，欧阳予倩先生提出“要创建一个中国古典舞，必须以戏曲作为我们的一个基础”。他认为，中国历史上的舞蹈是断代的——有资料，但没有形象；有形式，但没有动作。由于独立的舞蹈形式慢慢消失，为了表现情感，表现人物，表现形象或者表现故事，大量的动作就汇总到戏曲当中了。因此戏曲是一个很具体的东西，看得见、摸得着、学得来。“如果不承认戏曲舞蹈是古典舞，那么就必须承认中国没有古典舞”。[2]正是基于这样的认识，中国古典舞体系（以提炼戏曲表演动作为基础的）逐渐创立形成。简单回顾一下中国古典舞体系的形成过程，可以看到，它的构成主要在三个方面：一是把戏曲传统中的各种舞蹈动作素材和技巧集中起来，有选择地归纳分类、进行舞蹈艺术化的提炼。也就是把生、旦、净、末、丑各行当表演中的舞蹈动作分解出来，提炼形成舞蹈语汇。正如唐满城老师所说，“戏曲中的舞蹈动作基本上有两种，一种是比拟性的，比如开门、关门、梳头、整鬓……这样的动作；另外一种是经过高度提炼、集中和艺术化的，如云手、五花、姿态中的探海、卧鱼、老鹰展翅，技巧中的翻身、踹子、旋转……这些形象更富于艺术形象性，他们不是被指定去说明生活中的某一件具体事物，但他们一经严密的组织和运用就能表达出丰富的思想感情和艺术感染力”。[3]古典舞的创立者主要是继承选择后一种。至20世纪60年代以后，古典舞又吸收了中国武术中的动作素材，比如风火轮、摆帘腿，还有燕子穿林、青龙探爪等等舞蹈元素。二是建立科学的训练方法体系，其中包括借鉴外来芭蕾的训练方法，把取之于戏曲的动作编排成循序渐进、系统化的中国古典舞身体训练进程，从而保证掌握正确的舞姿和跳、转等技巧，最有效地形成身体的全面的能力。第三是在上述两者基础上进一步提炼总结，形成了独特的“身韵”训练方法。身韵训练是中国古典舞教学、研究到一定阶段后的成果，它的价值在于把体现中国传统精髓形而上的舞蹈文化意韵，融会贯通于古典舞的肢体语言中，使动作技巧完成与心神气韵的感悟达到高度统一的境界。

比照之下，敦煌舞的形成虽然与上述的戏曲、武术为基础的古典舞有所不同，但是敦煌舞同样是有体系性的。

1．敦煌舞的体系来源于古代。它的直接来源是古代敦煌壁画舞姿的形象体系这种客观上的存在。敦煌壁画的舞姿形象体系，本身就具有时代系统性、它上下延庚一千年之久，看得见、很生动、具有动态提示性。内容丰富、数量很大、具有美感和明确的文化背景，它可以和文史、文献上的材料相互印证。如果敦煌壁画中的舞姿形象数量很少，支离破碎，当代人就很难依据它们作为基础，复活和创立当代的敦煌舞体系。因为没有丰富的舞姿素材，就没有提炼的基础，当代编创者的想象力即便再丰富，也难以形成“活的”舞蹈表现体系。比如在青海大通县上孙家寨出土的原始舞蹈彩陶盆上，有一组新石器时期原始人“连臂踏歌”的舞蹈形象，动作协调一致，使我们能够产生对原始人简单、拙朴的舞蹈动作和情景的联想。但是由于这样的舞姿图像仅限于个别几例，因此无论怎样驰骋想象，也不可能由此创立出一种古代舞蹈的体系来。同样，如果没有戏曲、武术中大量的活的舞蹈元素作为基础，“古典舞身韵派”无论如何也无法提炼出一整套中国古典舞的基本动作语汇，形成训练体系，否则就成了无源之水和无本之木。敦煌壁画上的舞姿形象是成体系而且规模巨大的：上迄魏晋南北朝，经过隋唐至宋元明，500多个洞窟、45000平方米的壁画，每个洞窟的壁画中几乎都有乐舞形象。在全世界范围内，找不出第二处古代遗迹能够和敦煌壁画相比较，能这么成系统地集中展示古代绘画，同样也找不到如此成系统的古代乐舞图像。笔者始终没有见到关于敦煌壁画中究竟有多少舞姿形象的统计，哪怕是大约的数目估计。一般的表述都是，几乎所有的洞窟壁画中都有乐舞图像，极其丰富。这与我们当年去莫高窟体验生活在几十个洞窟里观察壁画舞姿时的感受是一致的，可以用眼晕目眩，千姿百态和美不胜收来比喻。敦煌艺术专家、著名画家常书鸿仅就飞天一种形象做过数量统计，指出“在莫高窟492个洞窟中，有270多个洞窟中绘有飞天，总计4500余身。其中仅第290窟就有154身各种姿态的飞天。”[4]中国艺术研究院吴曼英老师当年在调查和临摹莫高窟壁画舞姿形象时，也有一个局部、具体的数字统计，她对140多幅大型经变画进行考察，统计约有200多个舞伎的舞姿图像，舞姿各不相同，非常之美，体现了敦煌壁画舞蹈最有代表性的舞姿。吴老师临摹、线描

了近140多个代表性舞姿，并与李才秀、刘恩伯老师研究出版了《敦煌舞姿》一书。[5] 当年我们《丝路花雨》剧组正是依据敦煌丰富、生动的壁画舞姿，并且主要是依据唐代经变画上的舞姿形象，复活、编创形成了当代的敦煌舞。敦煌舞蹈的名称概念由此而产生。《丝路花雨》和敦煌舞出现后，敦煌舞流派的呼声很高，也有专家对它能否自成体系有疑问，认为在200多个舞姿基础上就能形成系统的舞蹈语汇体系吗？觉得不如戏曲、武术基础上形成的中国古典舞的基础丰厚，吸收的舞蹈元素不如前者多。

实际上这种认识是有误区的。偏差出在哪里呢？忽视了在静止、孤立、瞬间的壁画舞姿中那些丰富的动感提示，还是沿用过去从戏曲、武术中活的舞蹈元素中提炼舞蹈语汇的惯性眼光观察问题。这就涉及了敦煌舞作为当代中国古典舞一个品种的另一个问题，即敦煌舞即是古代的舞，也是当代的舞。它的体系来源于古代，又形成于当代，融进了当代舞蹈研究者、创作者和表演者的创造性艺术劳动。这种劳动创造集中地体现在把敦煌壁画中静止、孤立、瞬间的舞蹈姿态，变成连贯、流畅、动态而富于美感的舞蹈动作，形成具有浓郁敦煌风格的舞蹈语汇，并发现和提炼出敦煌舞内在的韵律。经过创造性复活的敦煌舞就获得了和古代敦煌壁画上的舞蹈姿态一脉相承的体系，好似神奇的舞者从壁画上跃然而下。舞蹈史论家傅兆先先生当年总结《丝路花雨》的贡献时指出，古文物、文献洞窟壁画雕塑中有极为丰富的舞蹈语汇待挖掘，不必只走戏曲舞蹈这一条路。《丝路花雨》创造出了敦煌舞，古史上没有见过“敦煌舞”表演的记载，它是今人根据古壁画创造出来的，观众却承认它是古舞，这是很有启发性的。[6]董锡玖老师 在《敦煌学大辞典》中为敦煌舞写的词条这样表述：“根据敦煌壁画中的舞蹈进行研究、教学、创作的实践活动及其成果。”[7]从笔者参加敦煌舞创作和教学的经历看，我们集中研究最具代表性的壁画舞姿，按照舞姿中的动势提示去找连接和动感表现，寻找舞蹈美感的表现，从而形成了变化无穷的活的舞姿舞态。200多幅壁画舞姿图像就变成了翻几倍还多的舞蹈动作，组合成了大段的舞蹈，整场的舞剧。没有敦煌舞的表演体系，它形不成这种规模，形不成这种鲜明的风格。

2．敦煌舞体系具有独特的美学特征，它包括独特的舞蹈语汇和韵律。因此从中国舞蹈史看，敦煌舞应该有很重要的一个位置，它起到了某种填补、钩沉空白的作用。如果敦煌舞体系不能有别于其他舞蹈，或者不具备很高的舞蹈艺术价值，敦煌舞就很难达到成为中国古典舞一个流派，或者一个品种的水平。而实际上，敦煌舞恰恰在这两个方面闪烁出耀眼的艺术光芒。

回顾中国古代舞蹈发展的历史，唐宋以后，作为独立的舞蹈艺术就渐渐消隐了，至明清，逐渐融入了戏曲艺术。书籍文献上对汉、南北朝和隋唐的各种舞蹈名称和内容，虽有大量的记载，但是我们只能通过“纸上见舞”，遗憾无穷。敦煌壁画舞姿的发现和根据它创立的敦煌舞，之所以让人们眼前为之一亮，完全是因为它呈现了新颖独特的舞蹈语汇和韵律。这个舞蹈体系和戏曲、武术基础上形成的中国古典舞明显不同。笔者一直很奇怪为什么戏曲、武术表演中没有传承下来敦煌壁画舞姿中的大量内容？也很奇怪为什么敦煌壁画中大量的典型舞姿又保存着一个和戏曲舞蹈完全不同的丰富的舞蹈语汇体系？舞蹈语汇是一个个舞蹈姿态、动作的总汇。“它包含着人体的身姿、体态、手型、脚位；连接的过程动作，禁止的神情顾盼；跳、转、翻、滚、旋的技巧”[8]等等。“敦煌壁画中的舞蹈，如‘天宫伎乐’、‘净土变’中的乐舞场面；供养人行列中的舞蹈、‘出行图’中的歌舞百戏……在戏曲舞蹈中都是看不见的”。[9]

笔者认为，敦煌舞的语汇体系，在手姿、手臂、脖颈、身腰、跨步、腿脚的形态上，形成的弯弧、高度倾斜、拧曲动作及连接组合，以及贯通身心的S型内在韵律曲线，构成敦煌舞表演体系与戏曲舞蹈身韵学派的中国古典舞体系的基本分野，同时构成敦煌舞独特的美学价值与艺术风格。敦煌舞的著名段落反弹琵琶舞集中体现了敦煌舞独特的语汇及韵律特征。敦煌舞中随处可见独特的舞姿舞韵，随手拈来，都是独家拥有的韵律和动作，比如单腿勾脚旁提旋转，勾脚吸腿双臂身后划弧弯等等。这些动作在戏曲舞蹈中看不到踪影，但它们都是具有很经典的中国古典舞的美感。

3．敦煌舞体系有很深厚的历史文化背景和文化内涵。这个问题在过去的20多年已有相当多的研究成果，涉及的方面非常广泛而复杂。比如敦煌舞蹈与宗教（佛教）绘画艺术的关系，敦煌舞蹈和历史上文献记录的中国古代舞蹈的关系，敦煌壁画舞姿和西域舞蹈交流中的相互影响、融合问题，又如怎样通过学习古代舞蹈史和古代舞蹈诗歌文献理解敦煌舞蹈的问题等。许多舞蹈史论的专家学者（比如王克芬老师、董锡玖老师）把史料中的舞蹈记载与敦煌壁画舞蹈对比研究，甚至可以比较肯定地指出敦煌哪个洞窟的哪种舞姿，就是唐代的胡旋舞、胡腾舞，或者是健舞、软

舞等等。同样，由于敦煌舞姿出自于佛教壁画体系，除了世俗舞蹈的少量部分，都和佛教的内容有关联，因此敦煌舞蹈是否天生就充满着某种宗教意蕴，对其风格形成的影响等等，都相当具有深度和系统的研究价值。我个人以为，敦煌舞蹈由于它来源既具体、又复杂，是一个大的文化、历史系统，所以敦煌舞蹈又是一个很学术化的舞蹈。舞蹈和历史、文化、宗教之间每一个关联之处，都可能开掘出很具深厚内涵的话题。这种特殊性也是敦煌舞蹈具有的一大特征。举一个例子，舞蹈史论家彭松先生在莫高窟初唐时期 220 窟北壁《东方药师变》的乐舞图中，看到一舞伎，在直径约二尺的圆毯上舞蹈，“一腿掖后，单足立于小圆毯上舞”。这幅乐舞图，是莫高窟壁画中宏伟巨构的代表作之一，乐舞场面盛大。彭老师通过对这幅图的考证，特别是对舞者于小圆毯上旋转的考证，不仅说明了这幅图上的舞姿就是唐代的《胡旋舞》，而且纠正了过去史料《乐府杂录》和《新唐书・礼乐志》上的错误记录。新唐书的记载是 :“胡旋者，舞者立球上，旋转如风”;《乐府杂录》的记载是 :“舞有骨鹿舞、胡旋舞俱于一小圆球子上舞，纵横腾踏两足终不离于球子上，奇妙如此也”。也有唐代许多诗歌和史料对胡旋舞的描写，根本没有立于圆球的说法，“左旋右旋不知疲”如何会立于一个圆球上舞出来？如果仅凭文献史料，胡旋舞究竟如何而舞，就成了一个难解之谜。彭松老师把敦煌壁画舞姿于多种史料对照研究，最终认定有的文史中的纪录，是把“小圆毯”的“毯”字误刊成了“小圆球”的“球”字，是以讹传讹，造成了后人对胡旋舞的误解。考证之后，彭松先生感慨地写道 :“一字错刊，千载成谜。错证误引，胡旋舞变成蹋球之戏……《胡旋舞》得证莫高窟……感谢唐画师留真，但愿胡旋舞复生。”[10]

二、 对敦煌舞教学训练体系的认识

1．敦煌舞是一种自成系列的舞蹈，笔者比较赞成把它称之为中国古典舞的一种风格性舞蹈种类。如称之为“敦煌舞派”也可以。在教学训练中，敦煌舞有自己的系统，据个人的体会和研究，笔者把敦煌舞的训练和表演课，定位成“中国古典舞敦煌风格性舞蹈表演训练课”。在训练体系上，觉得笔者认为身韵学派的基本功，仍然可以成为学习掌握敦煌舞风格训练表演的基本功训练课。唐满城老师讲，基本功课，一曰基本，二曰功。所谓基本是古典舞基本动作语汇，所谓功是体现在身体形成的能力，即功夫。笔者体会掌握了戏曲武术的中国古典舞蹈基本范式和身韵，形成了身体的功夫，对于掌握理解和训练敦煌舞的基本语汇、动作和韵律是完全有好处的，没有冲突。这不像学习芭蕾基训和表演体系，基本上是两股道、两种劲儿。目前依笔者个人所见，没有必要再形成一个专属敦煌舞蹈的所谓‘基本功’训练体系课。但是，敦煌舞体系要不要特殊的训练呢，还是要的，它主要应建立在对敦煌舞特殊的舞姿形态、典型舞蹈语汇和特殊的舞蹈韵律的掌控与把握上。训练也应由浅入深、循序渐进，应该借鉴芭蕾、中国古典舞基本训练体系的科学方法，比如也可以使用扶杆来练习高度倾斜的敦煌舞动作中弯曲（S 形）的稳定性，等等。

2．目前敦煌舞训练课中尚需要加强的地方。我个人以为，敦煌舞教学是建立在先有成功的作品呈现出系统语汇动作和韵律基础上开始逐步探索出现的。创作在先，成功的作品在先，而受作品启发、总结提炼和规范的课堂教学活动在后，这是一个历史事实。在敦煌舞蹈教学上，高金荣老师倾注了近 30 年心血，她从分析提炼、分类整理敦煌壁画舞姿的基础工作做起，整理出了基本训练内容。笔者自己的训练方法是，抓住敦煌舞最基本和最具有代表性的姿态，以站姿、行姿、跃姿、旋转以及绸带的使用等主要动作姿态，进行系统的训练，重点强化敦煌舞独特的舞姿韵律游动连接以及绸带舞动过程的训练，让学舞者充分把握跳敦煌舞的独特风格。有意识地删繁就简、尽量避免刻板机械的摆动作；强调从静态到动态的转化，即“复活”中的感觉，避免以动态回归静态的模拟。教学中，要尽量使学生体悟到敦煌舞身心统一的内在韵律感，达到内在心神控制与动作技巧协调流畅的感受。

敦煌舞是很依托丰厚文化内涵的舞蹈，高度重视它的审美品位和意境至关重要。因此笔者在出版的敦煌舞训练教材中设置也比较别具一格，在每一章节体例中都有“意境基调、动作范式和韵律解析三部分构成”。这种教材的体例，是笔者对敦煌舞蹈特殊性的理解而有意设计的。

在今后的教学训练中，笔者认为需要再斟酌和加强的问题主要是：对敦煌舞最具典型的语汇、动作和敦煌舞独特韵律要达到规格化，统一化训练的要求，尽量精准化地固定下来。同时要进一步发掘和扩大敦煌壁画舞姿的素材，包括进一步扩大收集研究敦煌壁画、吐鲁番壁画舞姿，把那些具有典型的、优美的舞姿及时汇总，提炼成新的舞蹈动作，以扩大敦煌舞蹈的语汇量。另外，还须加强敦煌舞蹈动作技巧丰富性

的编创，在不影响敦煌舞蹈风格性的前提下，有意识地提高它的技术技巧性。

在进一步研究敦煌舞动作范式基础上，还应逐渐给敦煌舞的动作确定称谓，让这些舞蹈语汇不仅是"多少多少洞窟"的代表动作，而应成为中国古典舞敦煌风格舞蹈的名称。

3．继续加强敦煌舞文化、历史内涵的学术研究。当年叶宁老师写过一篇很重要的文章:《敦煌舞和敦煌学》，其中提到了敦煌舞的发展方向问题、敦煌艺术东来西来问题、敦煌壁画舞姿和唐代乐舞资料的关系问题，还提到中原文化、西域文化、历史上敦煌特殊地区的文化相互融合等等对敦煌舞蹈的影响，以及敦煌舞如何与宗教、绘画雕塑的演变史结合研究的问题，等等。她特别强调，对敦煌壁画中舞蹈渊源应作为中国舞蹈历史发展中一个专题加以研究，才能明确它的发展趋向。至于艺术实践中的推陈出新，她认为无疑是应该朝着中国民族舞蹈的方向前进。叶宁老师的提出的观点，现在仍然有很重要的意义，许多工作仍然只是开了个头，还要我们长期努力。[11]

结　语

笔者认为敦煌舞蹈是已经形成了特殊舞蹈语汇、有独特舞姿舞韵和独特美学特征的表演和训练体系。但这并不是说凡是和敦煌或者敦煌壁画有关的舞蹈题材就是我们所说的敦煌舞蹈，有的舞蹈只能说是以敦煌壁画和敦煌的故事为对象创作的舞蹈或舞剧，而不一定就是我们论述的敦煌风格的敦煌舞。如果说它是用中国古典戏曲舞蹈表现敦煌的题材，那么它仍然是中国古典舞蹈的戏曲舞蹈，或者是中国古典舞戏曲舞蹈表现的舞剧。相反，用我们所说的敦煌舞种或者敦煌舞派的舞蹈语汇及韵律创作表演的舞蹈，即便它表演的对象和敦煌无关，甚至表现的是和中国戏曲和武术有关的内容，也可以称之为敦煌舞蹈。这样我们就做到了在理解和认识上、在训练和提炼上，使敦煌舞蹈的语汇真正实现高度艺术化、抽象化和独立规范化，形成敦煌舞独特的表现系统。现在在这个问题的认识与表述上，是不甚清晰的，甚至有些混淆和误差，我认为首先在舞蹈学术认识上，应该弄清楚，予以适当纠正和区别。

（本文系作者在北京舞蹈学院、"中国敦煌吐鲁番学会舞蹈专业委员会首届敦煌舞教学与学术研讨会"上的发言稿，发表时做了适当的修订）

【参考文献】

[1] 王伟.中国古典舞的创建历程[C].中韩古典舞学术研讨会论文汇编,2008.
[2] 唐满城访谈录[C].中国古典舞论坛,北京舞蹈学院古典舞系编.
[3] 唐满城.唐满城舞蹈文集[M].中国戏剧出版社,1993.
[4] 常书鸿,李承仙.敦煌飞天[J].敦煌舞蹈,中国新疆美术摄影出版社，新西兰霍兰德出版有限公司，1992.
[5] 吴曼英,李才秀,刘恩伯.敦煌舞姿[M].上海文艺出版社，1981.
[6] 傅兆先.中国舞剧史纲第五章:中国舞剧的多元发展舞蹈艺术[M].文化艺术出版社,1990.
[7] 董锡玖.敦煌舞，敦煌舞大辞典[M].上海辞书出版社，1998.
[8] 傅兆先.丝路花雨的舞蹈语汇,丝路花雨评介[C].2000.
[9] 唐满城.对戏曲舞蹈的再认识,唐满城舞蹈文集[M].中国戏剧出版社，1993.
[10] 彭松.胡旋舞辨误,敦煌舞蹈[M].中国新疆美术摄影出版社，新西兰霍兰德出版有限公司，1992.
[11] 叶宁.敦煌舞和敦煌学,敦煌舞蹈[M].中国新疆美术摄影出版社，新西兰霍兰德出版有限公司，1992.

（责任编辑：王心）

《舞蹈学词典》词条汇编

【舞蹈想象】

舞蹈想象是舞者在头脑中对记忆表象加工改造创造出新形象的心理过程。这个新形象在普通心理学中叫想象表象，在美学和艺术学中就叫意象，在舞蹈学中就是舞蹈意象。这个意象与现实具象的距离就是距离产生美的心理距离。根据舞蹈意象的新颖性、独特性和创造性，舞蹈想象又可以分为再造想象和创造想象两种。再造想象是依据语言的描述或图样、符号、标记等的示意，在脑中再造出相应的新形象的心理过程。借助于再造想象，我们能重现别人所感受到的或所创造出来的事物，这就有助于理解别人的经验和创造，设想别人的状态和处境，促进相互了解，也有助于吸取别人的经验，丰富自己的感性知识和生活经验。借助再造想象，还能形象地接受从未感知过或者无法感知的事物，如历史人物、异国风光、神话故事等等，从而开阔眼界，丰富和充实主观世界。文艺欣赏主要属于再造想象，演员的表演尽管具有一定的创造想象成份，但按其基本类型来说也属于再造想象，因为演员必须根据剧本的规定来创造人物形象。创造想象是指不依据现成的描述，在头脑中独立地形成新形象的心理过程，也就是人对头脑中的记忆表象（原型）进行加工改造创造出完全新颖、独创的新形象的心理过程。创造想象是人类最高级的心理活动和心理现象，科学发明和文艺创作都离不开创造想象。但与科学家的创造想象相比，艺术家的创造想象具有更大的虚构性，并且渗透着创作者的主体感情。正因为如此，古今中外的文艺理论和美学著作，都把创造想象看成是文艺创作的重要问题。艺术想象是文艺创作过程中最重要的心理机制，艺术家如果不借助艺术想象，就无法进行艺术概括，就无法形成意象及创造艺术形象，因此，艺术的本质是想象。黑格尔说："最杰出的艺术本领就是想象"。

（参考平心著《舞蹈心理学》第四章　舞蹈意象与艺术想象）